

De olores y de cuerpos en Juan Carlos Onetti: una poética

SONIA MATTALIA

OLOR Y TIEMPO

En un breve ensayo de 1928, *"La penúltima versión de la realidad"*, incorporado en *Discusión* (1931), Borges exponía sus refutaciones a las propuestas de Spinoza, Kant y algunos otros filósofos, considerando "delusoria la oposición de los dos conceptos incontrastables de espacio y tiempo", y afirmaba "que el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Con otras palabras —dice— la relación espacial -más arriba, izquierda, derecha- es una especificación de una continuidad. Por lo demás, acumular espacio no es lo contrario de acumular tiempo: es uno de los modos de realizar esa para nosotros única operación". Si cito a Borges no es para repetir las muy leídas y analizadas propuestas de refutación de estos postulados filosóficos, sino para señalar que, justamente, este joven Borges -seguramente teniendo en cuenta las ideas de William James y Macedonio Fernández- trabaja el concepto de experiencia ligándolo con el de la percepción sensoria. Ratificando a Spencer, señala: "Vuelvo a la consideración metafísica. El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del Ser que no lo requieren: las de la olfacción y las de la audición. Spencer, en su punitivo examen de los razonamientos de los metafísicos (...) ha razonado bien esa independencia y la fortifica así, a los muchos renglones, con esta reducción al absurdo: "Quien pensare que el olor o el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerá de su error con sólo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés". Schopenhauer, con extravagancia menor y mayor pasión, había declarado ya esa verdad. "La música, escribe, es una tan inmediata objetividad de la voluntad, como el universo (...) Es postular que la música no precisa del mundo". Y continúa: "Quiero complementar esas dos imaginaciones ilustres con una mfa que es derivación y facilitación de ellas. Imaginemos que el entero género humano sólo se abasteciera de realidades mediante la audición y el olfato. Imaginemos anuladas las percepciones táctiles, oculares y gustativas y el espacio que estas definen. Imaginemos también —crecimiento lógico— una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad —tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe— seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no

menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré que entraría en la cáscara de nuez proverbial: afirmo que estaría afuera y ausente de todo espacio”¹.

Me he detenido en este exordio borgeano justamente, porque pone de relieve que nuestra cultura —esto que llamamos cultura occidental— enfatiza los sentidos que cobijan al espacio; en primer lugar, la visión y luego, lo gustativo y lo táctil. Este último énfasis nos lleva a otra característica de nuestra cultura: la pasión por la inscripción, del trazo pictórico, del volumen escultórico y de la huella escrituraria, a la que Macedonio Fernández proponía despojar de cualquier efecto de sensorialidad.

De hecho, la representación de los olores en la escritura y las referencias oloríferas siempre convocan lo gustativo y lo visual; producen asociaciones que, en el contexto literario relacionamos con la sinestesia modernista o con la metáfora de libre asociación vanguardista; ya que la representación del inasible aespacial sentido del olfato siempre es representado con aleatorias ligazones, incluso extravagantes, como la de este texto que voy a citar cercano a la enumeración dispar, tan querida por Borges: "Aroma profundo, fondo de frutas del bosque, paladar aterciopelado de consistencia redonda" que, por supuesto, he copiado de una etiqueta del excelente vino Raimat de las orillas del Segre y como homenaje a nuestro egregio secretario Paco Tovar.

Si, como postulaba Kant el límite de la representación artística, de lo bello y de la sublimación se produce en el encuentro con el asco y parte del efecto de lo siniestro preconizado por Freud², se asienta en lo repugnante —promovido según estos autores— por lo oral o lo olorífero, mi propuesta de hoy no es otra que seguir brevemente algunas imágenes de la narrativa de Juan Carlos Onetti sustentadas en los olores para ilustrar cómo la narrativa onettiana se alimenta de una especie de poética del olor, disparador de la memoria, del imaginario y de la ficción. Como si, retomando la cita borgeana, el olfato fuera también en Onetti "*una vasta provincia del Ser*", que convierte al espacio en una fluencia del tiempo.

ONETTI: EL ASCO DE VIVIR

Partiendo de la *Crítica del juicio* de Kant, Trías rescata ese límite de la obra de arte que tiene "una única restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es, al decir de Kant, el asco". Pero, también señala que tal sentimiento es fundamentalmente gustativo, de "oralidad manifiesta". "Hace referencia a algo que se nos da a gustar, algo que se insinúa como candidato a nuestro paladar y que éste rechaza de forma incontrovertible" y que, espiritualizando, se convierte en sinónimo del peor "estado anímico más indeseable: la peor degustación que puede hacerse del hecho de vivir es, en efecto, sentir asco por la vida". Sin embargo, los ejemplos que utiliza en el inventario de lo repugnante, incluye como fundamental "el asco al cuerpo insepulto en trance de des-

¹ J. L. Borges, "*La penúltima versión de la realidad*", *Discusión* (1931), en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1977, págs. 200-201.

² Vid. S. Freud, "*Historiales clínicos: Miss Lucy R*", en *Estudios sobre la histeria* (1895), también *Lo siniestro* (1919), en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

composición", en el cual no me parece evidente que sea la oralidad la que prima, sino justamente la olfacción³.

De hecho, el sentimiento del "*asco por la vida*" es representado por Onetti en el comienzo de su primera novela publicada, *El pozo* (1939), a través del ejercicio del olfato. El narrador Eladio Linacero escenifica su presente de miseria y pérdida: "Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios". Luego consigna la repulsión que le produce su propio cuerpo: "Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros". El crescendo de las sensaciones corporales parte de la visión "por primera vez" del cuartucho donde vive; luego se desliza al sonido de las zapatillas y luego al propio cuerpo maloliente que es el que provoca el asco. El acto de oler se liga a un movimiento que lo lleva al reconocimiento de lo táctil, la barba rasposa, y seguidamente, convoca un recuerdo y una identificación: "Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo: "Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita"⁴.

El desplazamiento del personaje desde el entorno inmediato al imaginario, ya ejercitado por Onetti en sus primeros cuentos de los años 30, se estabiliza en *El pozo*, y con él la operatoria onettiana de que la *ficción* se construye con desechos de la *realidad*. El cuerpo propio, maloliente, raspado por el roce de su barba, lleva a Linacero a un recuerdo, el hombro irritado de una prostituta que, a su vez, remite a su cuerpo invadido por anónimos hombres. De allí, Linacero vuelve a su miseria actual y decide escribir sus memorias; esta memorias que terminan en confesiones se desatan a partir del asco oloroso que le produce su propio cuerpo. Asimismo se produce, por primera vez en la narrativa onettiana y no será la última, la identificación entre el lugar del escritor y el de la prostituta, heredado del malditismo decimonónico. Ambos ocupan lugares simétricos: trabajan con saberes negados, ocultos, exiliados por los discursos normativos sociales —el sexo, el cuerpo y el inconsciente—. Ambos son inconvenientes, hablan o escriben, de lo que no se puede hablar.

Linacero separa los "hechos" vividos por él, de las "aventuras" que se cuenta a sí mismo antes de dormir: los hechos consignan una ficción autobiográfica marcada por el desligamiento de todo lazo, mientras las aventuras que se cuenta a sí mismo para poder dormir son el paliativo que compensa esa realidad degradada. Linacero escenifica sus urgencias y desesperanzas: un pobre hombre, solo y sin nada. "Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre" (pág. 50).

3 E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 12.

4 J. C. Onetti, *El pozo* (1939), en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1979, págs. 49-50. Las siguientes citas corresponden a esta edición, el número de página se incluye en el texto.

Un pobre hombre que sueña con vidas extraordinarias en un cuartucho desde el cual otea, a través de la ventana, las luces de la ciudad. La ciudad de *El pozo* es una ciudad sin exteriores, es una luz lejana y una habitación cerrada, un receptáculo tabicado donde sólo se puede soñar o escribir. Los encuentros que recuerda Linacero, con la adolescente Hanka en un reservado, con la prostituta Ester en un bar del puerto, con su exmujer en el juzgado, con el poeta Cordes en su habitación, son también espacios enclaustrados. Por ello, las aventuras ensoñadas suceden en espacios exóticos, lejanos y fríos, nevados, de fragantes pinos, que compensan el calor, la soledad, la opresión de la vida real del protagonista. Frente a esta ciudad cerrada: Alaska, Suiza, una cabaña de troncos azotada por el viento, el olor de la madera y el fuego.

Contar la propia vida es dividirla en dos: los "hechos" y los "ensueños"; escribir es separar la "realidad" de las "aventuras": "También podría ser un plan el ir contando un suceso y un sueño. Todos quedaríamos contentos". Pero, en el desarrollo de la novela, Linacero cuenta los avatares de su vida más reciente y únicamente escribe apuntes fragmentarios de sus aventuras imaginarias. Sólo una de esas aventuras se nos presenta completa: el encuentro con Ana María en una cabaña de troncos.

Esta aventura tiene como prólogo un hecho real: el intento de Linacero de violar a esta muchacha cuando él tenía quince años, ella lo rechaza y muere poco después; mientras que en la aventura Linacero fantasea un encuentro sexual con Ana María, que se le aparece desnuda en su cabaña de troncos. La muchacha llega para seducirlo, para ofrecer lo que en la realidad negó. El imaginario trastueca la realidad: inventa un cuerpo vivo en el lugar de un cuerpo muerto, un cuerpo deseado en el de un cuerpo violentado; una ensoñación voluptuosa que difumina un encuentro agresivo y transforma el rechazo de la muchacha en una visita sensual. El desprecio de Ana María en la realidad, se compensa con el ofrecimiento de "la pequeña ranura del sexo, la débil y confusa sonrisa" (pág. 56). Dos versiones de la relación sexual: la que se sustenta en la violencia —real— y la que aspira una comunión con el otro —imaginaria—. Odio y amor. Pasiones del ser, por las que Onetti deambulará a lo largo de toda su obra.

La ficción se contrapone a la realidad, la invierte y la sublima. No obstante, mientras el imaginario mantiene su estatuto de privacidad, de ensueño secreto, Linacero está a cubierto. Pero la escritura es un riesgo, lo deja desnudo, a la intemperie de la interpretación de los otros: "Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. Lo estuve contando sencillamente, con ingenuidad, lleno de entusiasmo, como contaría un sueño extraordinario si fuera un niño. El resultado me llenó de asco. No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza. Y ahora que todo está aquí, la aventura de la cabaña de troncos y que tantas personas como se quiera podrían leerlo..." (pág. 57). Este riesgo de lo escrito es lo que Linacero no termina de aceptar, por ello no salta hacia la ficción, no escribe una novela sino unas memorias que termina bautizando "confesiones". La escritura sirve solamente para canalizar la excitación de un imaginario idealizante que hace soportable la miseria del narrador. *El pozo* es deceptivo, su final anuncia el regreso de Linacero a la cama, al lugar donde estaba antes de empezar a escribir. "Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos" (pág. 76).

La vida breve (1950)⁵ es un hito en la escritura onettiana: en ella se organiza el espacio que abre la saga de Santa María y se constituye, como ya señalé en otros escritos, en mito de origen a partir del personaje-narrador y fundador del mundo ficcional posterior. Brausen, su protagonista, pega el “salto” hacia la ficción autónoma, pero para ello hace un trabajo de pasaje: entra en el desorden, se relaciona con una prostituta, la Queca y se transforma en un macarra, un “otro yo” —Arce— en la realidad. Cumplida esa transformación puede construir la ficción, crear el mundo de Santa María.

Pero quiero concentrarme en el tema del “buen aire” y del “mal aire” como disparador, también en *La vida breve*, del imaginario y origen de la ficción. El comienzo también de la novela dispara las asociaciones olfativas, la novela comienza diciendo: “Mundo loco -dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese. Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera (...)”. La frase de “Mundo loco”, escuchada por Brausen, quien en el apartamento de al lado, tendido en la cama con el cuerpo húmedo, cubierto por el aroma del jabón y la boca llena de pastillas de menta, escucha e imagina, es la que inaugura el proceso que lo llevará a la ficción y a la creación de Santa María, luego de pasar por el mundo del desorden de la Queca, donde asume otra personalidad, otro “yo” y otro nombre, Arce.

Al introducirse por primera vez, a hurtadillas, en el apartamento de la Queca, Brausen consigna: “Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer” (...) En este “clima” Brausen olisquea el apartamento “Traté de examinar el interior de la botella, sin tocarla; acerqué la nariz a las copas” (...) “Busqué, inútilmente, dentro del cuarto de baño algún perfume de jabón o polvos” (pág. 479). Lo que Brausen busca retener de ese clima de vida breve, de ese mundo loco, es su olor; y al volver a su apartamento, el de al lado, simétrico y contrapuesto, vuelve a llenarse la boca con pastillas de menta. Oralidad y olfacción, nuevamente unidas.

A partir de esta entrada Brausen comienza a tener otra vida contrapuesta y paralela a su vida normalizada, conoce un submundo —el de la prostitución y la violencia—. La Queca es su iniciadora en este mundo de negatividad y sus saberes permiten a Brausen elaborar el lugar de la mujer y hacerse cargo de él: los lugares de la madre-esposa, la virgen-prostituta, la paridora, la que posee el misterio de la creación en su cuerpo, serán ocupados por Brausen, el gestante del mundo de Santa María.

El aire inspirador que Brausen respira al entrar en el apartamento de Queca, es un material apto, que ayuda a la emergencia de la “ficción” y que, una vez poseído, le permite inventar Santa María. Esa Santa María que recupera la parte perdida del nombre originario de Buenos Aires: Santa María del Buen Ayre. Este Brausen, cuyo apellido en alemán significa “soplo de viento”, encuentra allí los olores de un “buen aire”. Progresivamente, mientras la ficción avanza, estos saberes deben volver a su espacio secreto y por ello el “buen aire” del apartamento de la Queca se va enrareciendo, se convierte en un “mal aire”, se llena de olores y recuerdos asqueantes, la relación se encana-

5 J. C. Onetti, *La vida breve*, en *Obras completas*, ed. cit. Las páginas se consignarán entre paréntesis.

lla y culmina con el asesinato de la prostituta. El pasaje de la "realidad" a la "ficción" y a la fundación de la fantápolis onettiana se ha consumado.

Por contraste y como cierre de la saga santamariana, *Dejemos hablar al viento* (1979) trabaja los "malos aires"; se abre con una alusión al olor de la muerte: "El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agri dulce, tenue olor; que ni la hija ni el yerno lo comentaran. Estaban obligados a ventear y fruncir la nariz porque ellos era sus parientes y yo no pasaba de enfermero, casi, falso, exmédico"⁶ (pág. 15). Desde la Santa María, evocada por Medina en Lavanda, la del recuerdo recreado al lado de una prostituta, de aquella Santa María de "fogatas que hacen burbujear la resina", de "madreselva, pasto en el alba, azahares" (pág. 56), de una oficina con "aire tibio", a esta Santa María de la segunda parte de *Dejemos...*, a la que Medina retorna: "El olor añoso a verduras, sangre y pescado empezó a rezumar de los mostradores y adoquines.(...) Medina fue atravesando los vestigios de la Plaza, infectos ahora por el olor de la cocina italiana" (pág. 151). Santa María la perdida, la que nació con "buen aire" en *La vida breve* es, en la recuperada Santa María de *Dejemos...*, la de la descomposición, de la podredumbre, donde los habitantes se asfixian. Esta tiene a su vez, al otro lado del río, una ciudad de exilio con nombre fragante: Lavanda. Por ello, en las vísperas de su final, es inminente también la llegada de la tormenta de Santa Rosa; la esperan el Colorado y Medina para destruirla, así como la esperaba, en Buenos Aires Brausen, para crearla: "— Y ahora, además pienso en el viento. Mientras reventamos de calor se acerca Santa Rosa con su tormenta. No puede demorar. Pero ¿quién adivina para qué lado soplará el viento?" (pág. 252).

Sólo apuntaré que esta poética del tiempo, en la que el olor pregna al imaginario, se puede asociar con una poética del tabaco; esa poética del exceso de nada, que es la del tabaco, pone en juego el gasto del tiempo⁷. Enfatizo este acierto de la intangibilidad espacial del olfato y su relación con el tiempo, con una anécdota que Paul Auster pone en la boca de un escritor, personaje central del film *Smoke*, quien explica a los sorprendidos clientes de un estanco en el Bronx, sobre las posibilidades de pesar el humo del tabaco y que atribuye a Sir Walter Raleigh: —Pesar el humo —dice Paul— Reconozco que es extraño. Casi como pesar el alma de una persona. Pero sir Walter era un tipo listo. Primero cogió un cigarro nuevo, lo puso en una balanza y lo pesó. Luego lo encendió y se lo fumó, echando cuidadosamente la ceniza en el platillo de la balanza. Cuando lo terminó, puso la colilla junto con la ceniza y pesó todo esto. Luego restó esa cifra del peso original de un cigarro entero. La diferencia era el peso del humo"⁸.

En el comienzo de *El pozo* Linacero consigna: "Ni siquiera tengo tabaco. No tengo tabaco, no tengo tabaco". Esta reiteración sobre el tabaco insiste en la falta de un placer que une dos efectos: una falta gustativa y olfativa. Esta doble falta de los sentidos, lo deriva hacia la escritura, a una consumición de tiempo que sustituye a la consumición del pla-

6 J. C. Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Barcelona, Bruguera, 1979. Las citas de esta novela siguen esta edición y la página se consigna en el texto.

7 Vid. G. Bataille, "La noción de gasto" (1933), en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.

8 P. Auster, *Smoke*, Barcelona, Alfaguara, 1993, pág. 31

cer del tabaco, sustitutos a su vez de la boca y la nariz, de las carencias de lo oral alimentario y de lo olfativo primigenios. En el final de la novela, Linacero ha logrado gastar, cansar, a su imaginario; la escritura de sus "*confesiones*" lo ha calmado y lo ha lanzado nuevamente, exhausto, a la cama y al sueño sin sueños; pero antes ha gastado su tiempo con la escritura, tiempo espacializado, acompañado por un cigarrillo: "Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella (...) He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme" (pág. 76). Gasto y exceso de intercambio, humo que se puede pesar como el alma, es también el que produce la experiencia literaria.